



FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA MÚSICA ERUDITA LATINOAMERICANA

JOSÉ GUERRERO MORA

Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Nariño
jotagem@gmail.com/

BREVE RESUMEN

El estado actual de la música erudita latinoamericana responde a intentos de originalidad estética que señale el genuino espíritu del ser latinoamericano en un universo cultural donde han primado los efectos de producciones musicales tocadas, desde tiempos remotos, por patrones dogmáticos de creación y expresión. Tras recorrer un largo sendero, desde el arribo de modelos culturales y artísticos foráneos, creados según las normas y estereotipos de tiempo y lugar, ha enfrentado conflictos y dilemas que han puesto en duda el legítimo anhelo de sentirse vocera de una manifestación musical con sentido universalista, esto es, con el derecho a figurar por su legitimidad en el escenario de las grandes producciones de un arte que, por naturaleza, es la expresión viva más intensa de la sensibilidad, con mayor razón, si esta sensibilidad identifica a un conglomerado humano que palpita en un continente donde la vida se agita en un maremágnum de contradicciones, pero a la vez, de posibilidades.

El músico erudito latinoamericano ha tenido que atravesar distintos momentos en sus intenciones de crear música, para ubicarse en un mismo nivel de igualdad y condiciones de los compositores de la historia. Las circunstancias de uno y de otro obedecen a razones diferentes. La música europea, modelo de diseño, de forma y de estructura, surgió favorecida por circunstancias únicas en el contexto de escuelas, movimientos y corrientes culturales y estéticas que condujeron a su desarrollo, amparada por hombres o instituciones que, además de complacerse en ella, la asumieron como imagen de poder político y cultural, cuando el poder económico había echado raíces en los centros urbanos donde una clase dominante se valía del artista-músico para ascender en sus pretensiones.

La estética musical latinoamericana, en principio, no conforma ningún tipo de pensamiento musical capaz de diferenciarse de su homóloga europea. Si allá la

institución clerical aliada con el poder imperial y la burguesía sentó los fundamentos estéticos en que se desarrollaría el arte musical medieval y luego el de las etapas sucesivas de la cultura occidental, aquí, en Latinoamérica, la evangelización contribuyó a propiciar los primeros impulsos de una producción musical que, sin embargo, continuará los modelos estéticos imperantes, de tal manera que sólo a principios del siglo XX podría hablarse de rupturas de los dogmas estéticos que darán inicio a la búsqueda de un arte musical erudito genuinamente latinoamericano, a pesar de choques y conflictos, mediante el encuentro con el folklore que, no obstante, determinará el estilo de algunos compositores atraídos por el encuentro con una identidad cultural nacional, con ribetes de universalización, lo que permitiría entrever la presencia de ciertos rasgos estéticos con evidencias de originalidad y carácter.

Haciendo eco al significado de filosofía de la historia, determinante en el pensamiento del maestro Leopoldo Zea, no escaparían de aquella consideración los principios estéticos que han posibilitado el carácter de la música erudita latinoamericana y su presencia en los escenarios donde resonara la primera vez, perfilándose hasta el día de hoy en los ámbitos artísticos universales cual emblema continental. También aquí debemos acudir al llamado de toma de conciencia respecto de la dependencia preconizada por el insigne filósofo y alcanzar la liberación estética, constituida en ideal artístico autónomo frente al problema de la subordinación cultural, docilidad musical asumida en el mismo plano de sometimiento social respecto de la economía, la política o

la historia. “Tener conciencia, tomar conciencia, manifiesta Leopoldo Zea, es algo permanente al hombre. Mediante la toma de conciencia cada uno de nosotros, como hombre, tratará de hacerse cómplice de la existencia de los otros, o de hacer a éstos cómplices de su propia existencia”. Si la filosofía latinoamericana intenta inscribirse hoy en igual categoría que la del pensamiento occidental, histórico y cosmopolita, es porque ella busca señalar perspectivas de originalidad a pesar de las corrientes imperantes que han afectado su rumbo transcurridos los años de asimilación desde el arribo de un *corpus* filosófico hegemónico.

La creación musical es un acto intuitivo del entendimiento hecho realidad en el soporte de la pauta y objetividad fenoménica en la interpretación; sólo así la obra musical podrá existir y hacerse entidad viva y vibrante de los pensamientos del creador-compositor, para conseguirlo organiza y dispone sus ideas musicales en la modelada abstracción de la forma, soportada en un andamiaje estructurado, integrado en componentes atados unos con otros, enlazados en íntima y mutua dependencia a la manera de la armazón de un edificio. En la construcción formal-estructural de la obra musical conviven los elementos ordenados y ensamblados mediante un sistema racionalizado, pues es la voluntad del querer hacer la que formula el diseño, traza el curso melódico, estructura el andamiaje armónico y el discurrir del contrapunto, entre acentos, pulsos, tonos y timbres, con emoción y sentido, vertidos en arquetipos canonizados por la tradición académica o en moldes-recipientes que el creador-compositor propone como

resultados de sus conquistas autónomas, de la libre invención, del derecho a disentir, apuntando a la originalidad, al carácter de obra única por su forma y su estructura. Tomar conciencia por la búsqueda de la originalidad musical en el espíritu de un academicismo a la latinoamericana sería hacerse cómplice de la existencia de una obra musical auténtica, desnuda de los rezagos estéticos predominantes, de modelos formales y estructurales proyectados en un solo haz de incidencias desde que resonó en el firmamento latinoamericano la primera antífona introductoria del *Te Deum*, con el que la jerarquía eclesial y misionera inauguraba la otra cruzada y rendía gratitud a la divinidad por los dones dispensados en el encuentro con el continente extraviado, pero ganado en compensación por la pérdida de media humanidad europea, católica y sumisa a las consignas doctrinales e infalibles de la sede romana, que, del estado de obediencia y credulidad, estaba pasando al de la rebeldía de la conciencia, marchando desafiante tras las consignas antipapales del luteranismo en germen.

La música académica latinoamericana arrancararía en aquella fecha al unísono vocal de alguna *schola cantorum* aficionada y mestiza, al impulso emotivo de los misioneros músicos todavía peninsulares, continuadores en América del modelo de las capillas musicales, de las colegiadas vocales europeas, adscritas secularmente a las catedrales, a alguna parroquia aldeana o tal vez a ciertas residencias palaciegas con pretensiones de mecenas. Música erudita instrumental y vocal, sacra o profana, en latín para el templo, en castellano para el disfrute social, en

náhuatl, quechua o guaraní, para la comprensión y la asimilación de la feligresía aborígen, catecúmenos de la doctrina nueva, catecúmenos del arte musical en la línea de las misas gregorianas o polifónicas, de motetes y madrigales, de las danzas altas y las bajas, de pavanas y fandangos, entre toques de vihuelas, chirimías, sacabuches, pífanos y panderos, instituida, consciente o inconscientemente, al amparo de géneros y estructuras formales favorecidos por empeños misionales que, como en el arte de la imaginería religiosa, serviría de soporte emocional a las consignas doctrinarias y proselitistas tras la bancarrota del catolicismo romano frente a la amenaza creciente del cristianismo alemán reformado. Forjada al influjo del academicismo renacentista venido tras la Conquista la producción musical de nuestro continente proyecta en la modernidad postindustrial su variopinto ascendiente de inquietudes y apetencias estéticas, cruzado desde entonces por corrientes y estilos europeos posteriores, aunque asimilados en cada período de su historia artística no exentos de problemas, sin embargo, guardando la esperanza de incorporarse en el panorama de la música erudita universal a pesar de la variedad producida entre límites geoculturales, determinadores de una identidad musical continental, difícil de alcanzar como unidad específica reconocible en el escenario artístico universal.

El arte musical latinoamericano viene a la historia signado por la impronta estilística de las creaciones renacentistas peninsulares, éstas, imbuidas a la vez de ese espíritu fiel a los postulados de los polifonistas castellanos y anda-

lucos, herederos del espíritu tridentino trascendido con música a las tierras ibéricas de América, sin embargo, materia esencial de las primerizas producciones musicales que si bien alentaban la fe de las congregaciones catedralicias y ambientaban solemnemente su liturgia, estimulaban en los compositores criollos el espíritu creativo original, fundamento del devenir musical, entonando y danzando, acomodados en los modelos de los maestros europeos cuyas obras, como un espejo, servían para doblar en el papel el mismo modelo establecido, iguales pautas, similares diseños, aunque el espíritu pareciese diferente del importado. No en vano la producción musical erudita sacra o secular, mostrará en su pausado devenir las huellas de quienes en la plenitud de los siglos del coloniaje y poblamiento, alentados por los propósitos, normas y consignas de una militancia misionera, atenderán a la autoestima material y espiritual de los indígenas apoyados en una música que empezaba a hacerse criolla, aunque los modelos en que se desarrollaba procediesen de estilos y formas que la etapa conclusiva del Renacimiento italiano había establecido y los compositores de las metrópoli peninsular imitado después, digámoslo, *alla maniera* de la escuela romana, vocera autorizada del oficialismo musical contrarreformista, modelando sus composiciones organísticas o vocales en el espíritu de un cierto manierismo exportado al Nuevo Mundo en la memoria y en los manuales de los evangelizadores. Desde los primeros tiempos el músico creador latinoamericano no escaparía a sus incidencias, escribiría la música ceñido a los influjos modeladores de las etapas culturales también

evidentes en las demás artes, pictóricas, escultóricas y hasta arquitectónicas. Le bastarán entonces los modelos diseñados en las partituras importadas, genuinas o transcritas, sin embargo, parámetros obligados para una arquitectura musical erudita primitiva de América, razonada con fundamentalismos técnicos y estéticos, alejada aun de las tentaciones de ruptura de estilo, forma y estructura que, pasados los años del coloniaje y tras la organización autónoma de su política, intentarán, aunque tarde, el encuentro con un arte renovado, próximo al espíritu de la autenticidad, enfrentado a las corrientes libertarias del arte nuevo, música erudita genuinamente latinoamericana, de alcances cosmopolitas.

La música erudita latinoamericana ha avanzado por sendas escalonadas de escollos que han impedido el normal desarrollo dentro su realidad continental afectada por múltiples factores socioeconómicos o políticos, causantes de su retraso, retraso que significa no sólo dependencia económica sino dependencia de estilos, normas, preceptos, modelos, escuelas y demás componentes de una logística musical que lentamente labrarán su perfil estético, nada diferente, por supuesto, de los paradigmas que el orden establecido y la tradición académica forjaron sin importar las características esenciales de los diversos localismos del subcontinente, ni sus rasgos idiosincrásicos, sobre fuentes estéticas de origen y culminación diferentes. La incipiente música erudita latinoamericana impulsada desde sus orígenes por la polivocalidad litúrgica de la Contrarreforma, nacida en el seno de sus consignas doctrinales, se inclinará hacia la complejidad

contrapuntística, sistematizada bajo los principios de simultaneidad, diferenciada en factura y sentido, en lengua y estilo de la condición monódica del *Choral* luterano, natural y expresivo, de sencillo diseño melódico, fácil de cantar y de guardar en la memoria colectiva, articulado como está en la oralidad de la lengua y la tradición musical alemanas. Transcurridas las etapas de asimilación del género vocal eclesiástico, y, aparte de su difusión y predominio bajo las consignas de la Iglesia, aparecerán luego por cuenta de afanes seculares los géneros vocal-instrumental y exclusivamente instrumental con su acervo organológico de múltiples orígenes e incidencias, génesis mediadora de las manifestaciones musicales, eruditas o no, de los pueblos latinoamericanos, germen de identidades, aunque la hibridez haya sido su resultado culminante tras la simbiosis natural de lo aborígen y lo foráneo.

El siglo XVII será para la música académica de nuestro continente período de florecimiento percibido por sus efectos en el ritmo, la melodía y la armonía, haciendo presencia continental las ideas estéticas imperantes en Italia, pues fue allí donde se habían cultivado con vitalidad y vehemencia, en el camino trazado por los músicos florentinos en principio, luego, por los romanos, napolitanos y venecianos, sin menguar los efectos en los compositores ibéricos, intermediarios en el proceso musical latinoamericano como ha quedado antes insinuado. Se abren entonces los portales del barroco latinoamericano, primer estilo artístico mestizo, plástico y continental, como ha sido sugerido por diversos tratadistas

que, en materia musical, adopta prácticas canonizadas y sus efectos dentro del estilo ornamentado, saturado de trinos y floreos, teatralidad y rebuscamiento de cuyo uso y abuso no estuvieron ausentes nuestros compositores, orgullosos de su hacer estético transcrito literalmente de la pauta italiana o peninsular a la pauta en blanco iberoamericana, absorbente de todo influjo, sin contracorriente esteticista, sin impulsos contestatarios en beneficio de una musicalidad erudita de la que todavía no se sospechaba sus incidencias. El continente latinoamericano se incorporaba con el hacer musical a las corrientes imperantes entonces. Desde la modesta presencia de los cantores eclesiásticos aun no profesionales del Nuevo Mundo, cultores de las modalidades sacras al uso en las festividades del calendario litúrgico, se tendía el puente que habría de unir la sensibilidad musical natural y empirista con las fuentes primigenias de la academia y la erudición de las *Scholae Cantorum*, romanas, españolas, portuguesas o francesas, proyectadas a nuestro suelo desde los claustros románicos benedictinos, con sus normas y prescripciones de grafía e interpretación que, para las horas y los días de la Conquista, ya habían pasado por diversas etapas de transformación y se habían acoplado a la realidad de los tiempos, tan reales como el exotismo americano que las recogió y transformó, las hizo populares en las festividades aborígenes, luego, al cabo de la asimilación, vendrán la mixtura y la decantación, de allí brotarán las primeras muestras de un arte musical normatizado a partir de los modelos de composición e interpretación según los cánones establecidos

que, al ser observados y aplicados en una práctica fundamentalista de creación musical, abrirán el camino a los primeros maestros de coro catedralicios o parroquiales, a los instrumentistas espontáneos con ansias de perfeccionamiento musical, por su mediación habrá de transcurrir el arte musical erudito latinoamericano temeroso aún de transgredir las normas, pegado a un quehacer musical dependiente todavía del espíritu y la ley según los modelos inquebrantables de un Renacimiento tardío o de un barroquismo inicial que se anuncia a la sombra de la experiencia musical foránea. El arte musical latinoamericano empezaba a germinar.

Así, en la etapa virreinal echaba raíces la música erudita latinoamericana, guardada hasta hoy en los archivos coloniales, en las actas capitulares, testimonios fidedignos de un comienzo en cuanto no sólo a la abundancia de compositores, maestros de capilla, cantores e instrumentistas, sino de obras escritas según el espíritu de las composiciones peninsulares destinadas bien para el culto litúrgico en el caso de las misas, los motetes o los salmos, bien para el disfrute social, público o privado, en el caso de los madrigales, imbuidos de poesía y sentimiento, en la línea de un petrarquismo a la española, aclimatado en América, cantados en los bautizos o en las bodas, en todo suceso social donde la trascendencia asomara con tintes de ceremoniosa solemnidad, iniciadores del espíritu y el estilo musical prototípicos de sus naciones en sus respectivas maneras de forma y contenido al impulso de similares diseños melódicos y armónicos. Finalizando el período colonial, todavía bajo los efectos del canto eclesiástico, del ora-

torio, de la música escénica y la instrumental derivada de la suite y la sonata barrocas del siglo XVIII, se produce el florecimiento de la corriente clasicista europea cuyo aliento vital afectará de manera desigual a las corrientes musicales del Continente con los ecos de la Escuela de Viena, reflejos estéticos formales y estructurales cimentados en la forma sonata, la música sinfónica y la de cámara, propiciando la atmósfera adecuada a los nacientes compositores de la Independencia, acontecimiento determinante para el nuevo rumbo político de nuestras naciones, también definitivo para la trayectoria de su música, orientada por compositores cada vez más alejados de la Iglesia, para quienes la producción emprendida hasta entonces daba cuenta de un estilo ligado a la dependencia política y económica, pero también estética, dentro de la tradición académica de la Metrópoli y ésta, atada a las consignas internacionalizadas de las naciones musicales: Italia, Francia y Alemania.

El destino del estilo artístico en general, latinoamericano, no sólo de su música, elaborado sobre los mismos trazos y huellas del pensamiento estético europeo, pareciera ser el del vacío de la autenticidad, especie de fatalismo trascendido del caos social, político, económico y educacional en que vivimos. Al cabo de las luchas en busca de las autonomías republicanas, perfilándose entonces la figura de la entidad nacional liberada de la hegemonía peninsular, asomaban en el continente latinoamericano nuevas corrientes musicales transcontinentales, técnicas compositivas y tendencias estilísticas surgidas del espíritu de los tiempos, traducidas en el papel tras

un proceso de intuición sensible de aquellos compositores tocados en la hondura más íntima de su ser artístico, aunque no todos tocados por la efervescencia social y revolucionaria, al ritmo de la Internacional y del discurso de los pregoneros del Manifiesto, pero sí en la mayoría de los compositores al influjo de las corrientes de un arte contestatario frente a las pretensiones de una plástica tradicionalista e institucionalizada. Del movimiento Impresionista los músicos franceses habrían de tomar para su materia prima de creación las sensaciones de la Naturaleza; así, la realidad de la imagen renuncia a su valor definitivo y adquiere presencia en el instante, éste es volátil como la inmediatez lumínica natural que dejará de ser lo que era al final de estas líneas. La realidad se transforma. Impresión del instante fugaz, oscuridad, luz y paisaje mutables, desvanecimiento de la luminosidad en las sombras, viento rural huidizo, mercurial, ondas lacustres abiertas y deshechas una tras de otra con la agilidad del rayo y la sonoridad del trueno. Impresionismo pictórico, Impresionismo musical. *Impression, soleil couchant*, que en los Andes, en el Trópico y en la selva aparece cada instante con los guiños de la Naturaleza. Bastaba a nuestros músicos levantar la mirada y aguzar los oídos para percibir la realidad sonora en su materia prima: tonos enteros de la octava divididos en seis tonos, referencia de exotismos lejanos, en América Latina, tonos reales y próximos, vivos en la Naturaleza provista de pentafonía, de puntillismo colorístico a lo *Klangfarbenmelodie*, agregaciones timbricas y sensualidad, realidades sonoras del entorno que pudieron redimir para la historia al

genuino arte musical latinoamericano, venido a la existencia entre la exuberancia de exotismos próximos, circundantes en ciudades y campos. Pero han sido las condiciones de supervivencia las que han impedido la percepción, el darse cuenta, la toma de conciencia de la que hablaba Leopoldo Zea referida a una filosofía de la historia, en el caso que nos ocupa, toma de conciencia artística y musical. Las intrigas políticas, las apetencias de poder, la corrupción administrativa, el infradesarrollo cultural, político y económico han actuado como escollos sobre la mente del hombre artista latinoamericano acosado por la satisfacción de sus necesidades primarias, los que han frenado el surgimiento de un Arte sin que deba repetir los modelos foráneos.

A finales del siglo XIX la gran corriente musical internacional se hallaba dominada por el teatro musical. En los centros urbanos de importancia política, comercial o cultural, el influjo ejercido fue notable. Se cultivó la ópera como espectáculo público al tiempo que impulsaba la formación vocal para intérpretes del género. Directores, orquestas, cantantes renombrados hacían parte del elenco artístico. Algunas capitales presenciaron el estreno de obras líricas compuestas por maestros locales, que con su contribución se integraban a la nómina internacional de compositores del género. El modelo preponderante procedía del repertorio italiano o francés preferentemente, siguiendo el esquema convencional del teatro lírico clásico, ahora, en las postimerías de la etapa romántica, que, para el caso, continuaba en la línea de la obertura o un prólogo, recitativos, arias de solistas, dúos, tercetos, esce-

nas de conjunto con que generalmente concluía cada acto. El *intermezzo* o un interludio abría el acto siguiente, el final de la obra llegaba según fuese el modelo preestablecido. El teatro lírico dramático influyó poderosamente en el modelo de composición empleado por buen número de compositores latinoamericanos, allí donde existía un teatro construido para la representación operática según el diseño de los teatros de ópera italianos. La imitación de estilos extranjeros se mantuvo inalterable, se trataba de equipararse en calidad y repertorio con los patrones de referencia obligada, ya clásicos, por lo aceptados socialmente, disfrutar las representaciones y ubicarse en el mismo nivel de apetencias y exigencias musicales de aquellas ciudades europeas de afirmada tradición y cultura operística.

Animado por razones sentimentales y frente a las demandas sociales del espectáculo el músico latinoamericano se vio en la obligación moral de asumir la composición de obras de repertorio lírico que saliéndose al menos del contenido argumental convencional, brindara dramas musicales identificados con hechos legendarios o históricos locales, en los que el aficionado, erudito o quien no lo fuere, estuviese conectado en razón de sus significados localistas; para lograrlo, nuestro compositores acudieron a procedimientos, a estéticas ya evidentes en el repertorio estándar, el resultado: una producción escenificada de contenidos y sentidos vernáculos, en atmósferas diversas, andinas, tropicales o amazónicas. En ciertos centros urbanos, allí donde la tradición del teatro lírico se había acentuado mediante el hábito, y una burguesía acomodada, concedora o

no, frecuentaba el teatro, el compositor ofrecía su trabajo puesto al tanto de las corrientes y escuelas dominantes en el mundo de la escena musical. Romanticismo a la manera francesa, a la italiana, verismo, y hasta un discreto Impresionismo, sin faltar, por supuesto, el teatro lírico popular español con aires de tropicalismo caribeño, haciendo, entonces, una amalgama de producto tocados de folklore y academia, elaborados con procedimientos y fórmulas prestados, entresacados de los modelos facilitados por las compañías ambulantes, de teatro en teatro, de escenario en escenario, de urbe en urbe latinoamericana, de cuya procedencia originaria según fuese el grado de prestigio de su creador europeo, otorgaba mayores réditos a la fama y reconocimiento, tanto a la obra como al compositor nativo que de esta manera asumía la responsabilidad de constituirse en vocero emblemático de estilo y estética musicales con significación y sentido localistas en afinidad con las tendencias musicales de contenido universalista y, tal vez, pasados los años de asimilación, en patrimonio musical universal.

La producción sinfónica y de cámara habría de desarrollarse también en los centros urbanos, igualmente pensada en el folklore, aunque para lograrlo se hiciera uso de estilos, formas y estructuras cultivados y consagrados, pero ahora reelaborados en una atmósfera escolarizada de mayores exigencias profesionales a la luz de las academias, las escuelas y las facultades de música universitarias, todavía romantizadas que, en algunos casos, se aproximaba con tentativas experimentalistas al discurso de los nuevos lenguajes y nuevo espíritu, enfrentados como estaban a los conflictos políticos, económicos y

sociales en que el mundo del naciente siglo se debatía. En algunas naciones el interés por los valores de la tradición folklórica, suscitado en cierto sentido por el surgimiento de una clase media guardiana de las memorias regionales, ocupó la preocupación del compositor erudito al abordar el tratamiento de aquellas manifestaciones mediante procedimientos reflejo de un autoaprendizaje o de sus contactos académicos, ya en las academias oficiales o privadas de sus respectivos países, ya por su relación presencial en los centros de formación europeos, en cuyas aulas aprenderían de los maestros insignias de aquellas instituciones los principios fundamentales de una composición al uso de la época, estética y estilo que habrá de reproducir en sus propias obras aunque ellas procedan en espíritu del sentido y significación de la tierra, en búsqueda de autoidentificación localista pero pensadas para el mundo, en busca, también, de la presencia internacional del alma nacional.

En este proceso de autoafirmación intervendrían los influjos foráneos, amalgamados con elementos vernaculares, indígenas o afroamericanos, sin desechar la naturaleza ibérica que había calado hondamente, haciéndose memoria, tradición y *lore* de su propio pueblo, idioma nacional, así, habrá una producción musical de raigambre folklorista cruzada de Impresionismo en la armonía y en el tratamiento temático. Era la visión del músico, deseo de instalar la obra no sólo en la actualidad técnica sino con voluntad de internacionalizarla, evitando estancarla, encerrada entre los límites geoculturales de su nación. Mediante el empleo de técnicas estilísticas dispuestas en moldes tomados a préstamo el compositor latinoamericano buscaba proyectarse en un plano de reconocimiento regional y ubicarse en la línea

de los procedimientos más diversos y complejos en una especie de desafío competitivo por la posesión de una imagen musical de avanzada, que no descartaba el vanguardismo con tal de igualarse en calidad y estilo a los requerimientos artísticos y estéticos de una época que veía surgir movimientos y tendencias cada más desafiantes. La escuela del dodecafonismo tocaría la sensibilidad de algunos de nuestros compositores que no vacilarían en adoptarla siempre que respondiera a la intención de valerse de procedimientos experimentalistas, con sus formas derivadas, modos retrógrado, inverso, inversoretrógrado y sus derivaciones, evasión de desarrollos motivicos, consecuencias armónicas, intención deliberada de eludir toda repetición.

La música erudita latinoamericana entraba de esta manera en un proceso de actualización de su lenguaje, aunque sus fuentes procediesen ahora de escuelas liberadas de las normas que el academicismo imperante había institucionalizado universalmente. La segunda escuela de Viena entraba de esta manera al ánimo experimentalista de un círculo, en principio, cerrado, de compositores, de aquellos que por especiales circunstancias de lugar se hallaban más al tanto de la actualidad musical que, pese a ser calificada por ciertos regímenes dictatoriales de arte degenerado, formalismo burgués, música para especialistas, técnica puntillista solo para intelectuales y aún de bolchevismo cultural, ganaba simpatía y terreno en el continente americano. Los compositores que la asumieron se ubicaban de lleno en una concepción del arte musical entroncado directamente con la corriente del arte expresionista que, si bien éste no se inserta ni materializa en escuelas definidas en razón de su diversidad de matices, tendencias e ideologías, en música se

traduce por el abandono y desmantelamiento de las formas canonizadas, del orden musical preexistente, a favor de lo alucinante, deforme y grotesco mediante artilugios brotados de una revolución tímbrica y restauradora de valores primitivos, renovadores y subversivos a la vez, resultantes de la crisis del Romanticismo. Se trata de un elemento de fuerza comunicante de la realidad vital de la existencia, en la desazón desesperanzada del vivir sumergido en el caos inevitable de un mundo que cada día pierde su razón de ser. Su más inmediata fuente nutriz habrá que buscarla en los postulados del *Sturm und Drang*, tempestad e ímpetu, fuego, pasión, neurosis, angustia existencial del yo profundo, del yo subconsciente; no en vano, los músicos filósofos inspiradores de la música asociada al Expresionismo en los términos señalados, vivieron las etapas iniciales del Psicoanálisis, nacieron en la misma metrópoli donde aquella teoría despertaba inquietudes y controversias.

A la corriente expresionista se vincularon aquellos compositores que desde las vanguardias abogaban por un arte musical autónomo e individualista. El drama interior y el problema social hallarían un lenguaje musical abiertamente personalizado y genuino, alejado ya de las técnicas de construcción formales y estructurales, impedidas por la normatividad del hacer y no hacer, de lo permitido y lo prohibido, en función de elementos contrapuntísticos, armónicos melódicos y tímbricos, organizados en torno de ejes inamovibles, sin opciones racionales de transformación que diera cabida a las ansias del Grito. Un grupo de compositores latinoamericanos se arriesgó a la conquista de esta independencia, sabía conscientemente del iconoclasticismo que estaba provocando, sus principios estéticos y técnicos iniciaban las rup-

turas de los esquemas inquebrantables que la tradición académica consideraba definitivos. Sin embargo, a pesar de las críticas y de los rechazos de los puristas, el expresionismo musical presente en Latinoamérica transmitía emoción e intensidad, interpretaba con sus elementos estructurales característicos la realidad humana continental, en los límites del drama social, por encima de los exotismos y lo pintoresco, aspectos considerados con propósitos identificatorios de una cultura local o nacional, aunque para conseguirlo la forma correspondiera a la de una fuga, a la del tema con variaciones, organizados y sentidos desde la experiencia del folklore.

Las vanguardias musicales latinoamericanas se han orientado hacia los intentos de comunicación con el medio humano en que vive o le preocupa, por ello la materia prima musical se manifiesta en función de aquello que lo identifica, modela los valores propios en marcas estéticas, reconocibles en significación y sentido localistas, pero admitidas como obras de arte emancipadas de las limitaciones de tiempo y espacio. Pese a estas apreciaciones encontramos en Latinoamérica abiertas confrontaciones esteticistas de una y otra tendencia, las del ámbito tonal apegadas a las modalidades del Viejo Continente prevalentes hasta el día de hoy, una corriente neoclasicista apoyada en mecanismos de control del proceso creativo, opuesta a lo fortuito, casual y tecnológico, a la música electrónica, a la concreción, al minimalismo, a la indeterminación, al empleo de sistemas computarizados. Estéticas repelidas por temperamentos conservadores, excluyentes no coincidentes con los ideales de unificación y entendimiento en torno a la solución de problemáticas sociopolíticas comunes.

Recientemente han abundado las estéticas provenientes de la aleatoriedad condenadas por los críticos de la prensa cultural como encubridoras de la incapacidad creadora, cortina nebulosa que oculta *ex profeso*, las flaquezas de la composición en materia de intuición e inventiva, motivos resueltos o no resueltos, carencias de contenido y sentido aunque la informalidad sea el molde receptor de las ideas musicales del compositor. Una semblanza en tal sentido pudiera entregarnos en las artes plásticas la instalación y la *performance*, ambas con riesgos inherentes al estilo de organización que los entendidos califican de aleatoriedad caótica, despersonalización de la obra, escaqueo mediatizado sin propósito definido, embeleco improvisado, ausencia de talento, baratillo de abarrotos y desperdicios. Sin embargo, coexisten valores estéticos que propugnan por un retorno a la creación musical intuitiva, tal vez, afectada por eclecticismos decantados de escuelas, corrientes, técnicas y estilos heterogéneos pero que manifiestan interés por los desarrollos de una impronta musical con carácter y personalidad propios. La aleatoriedad como libre improvisación quizás podría facilitar el desarrollo de estéticas musicales genuinamente latinoamericanas cuando se piensa que la espontaneidad expresiva y la naturalidad comunicativa son dos de las características que definen el temperamento de nuestros

pueblos, y, por supuesto, de sus artistas.

La dependencia dogmática musical latinoamericana en sus diversas etapas y fases creativas a partir de los modelos vigentes en el Viejo Continente, muestra el desequilibrio del ritmo: América Latina se ha movido a paso lento tras las huellas de modelos musicales escolastizados, a primer oído y primera vista, difíciles de quebrantar mientras no hubiese conciencia del pasado forjador de un destino estético, presente y futuro de un arte que debiera afincarse en terrenos autónomos, al margen de influjos transcontinentales, de estereotipos formales hechura de siglos de experiencia en naciones con mayor arraigo musical, es como decir, políticas estatales y mecenazgos institucionales dentro de la tradición académica, en procura no sólo de imagen cultural cosmopolita sino de poderío económico-político. La producción musical erudita iberoamericana del siglo XX y de comienzos del presente, es consecuencia de la toma de conciencia artística llevada a intentos de una originalidad que pudiera sustituir influjos, esquemas, modelos y demás patrones referenciales, formales y estructurales europeos, imperantes desde los años del coloniaje, que, sin negarles su valor formativo y orientador inicial, hicieron mella en el espíritu del compositor hasta suponerlos inquebrantables.

BIBLIOGRAFÍA

- ARETZ, Isabel. Síntesis de la etnomúsica en América Latina. Caracas: Ávila, 1980.
- BARNEY C., Eugenio. Temas para historia del Arte en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970.
- BÉHAGUE, Gerard. La música en América Latina. Caracas: Ávila, 1983.
- BOULEZ, Pierre. Hacia una estética musical. Caracas: Ávila, 1990.
- BRELET, G. Estética y creación musical. París: PUF, 1947.
- CHASE, Gilbert. Música Americana Contemporánea. Buenos Aires: Nova, 1958.
- CHAVES, Carlos. El pensamiento musical. México D.F.: FCE, 1964.
- FERGUSON, D.N. Una historia del pensamiento musical. Appleton, 1948.
- FUBINI, Enrico. La estética musical del Siglo XVIII a hoy. Torino: Einaudi, 1976.
- GARCÍA B., Juan D. Filosofía de la Música. Barcelona: Anthropos, 1990.
- INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Compositores Colombianos. Santafé de Bogotá, 1992.
- _____ . Textos sobre música y folklore. Bogotá, 1975.
- MAYER S., Otto. Música y músicos de Latinoamérica. México D.F.: Atlante, 1967.
- MONROE C., Beardsley. Estética. Historia y fundamentos. Cátedra, Colección Teorema.
- MOORE, Douglas. Guía de los estilos musicales. Madrid: Taurus, 1981.
- PAZ, Juan Carlos. Introducción a la música de nuestro tiempo. Buenos Aires: Suramericana, 1971.
- PERDOMO E., José. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: ABC, 1963.
- ROJAS M., Miguel. Cultura afroamericana. Madrid: Bibl. Iberoamericana, 1988.
- SALAZAR, Adolfo. La música orquestal en el siglo XX. México D.F.: FCE, 1980.
- ZEA, Leopoldo. Dialéctica de la Conciencia Americana. México: Alianza, 1975.
- _____ . La cultura latinoamericana y su sentido libertario. La Habana, Cuba: Ed. Academia, 1994.